

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brüggemann. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 583.

Skandal und Ritual in der Musik

10 Sätze

Christian Kaden

1. Ich schreibe über ein Thema, das es so nicht gibt. Zumindest nicht für die Musikforschung. Kaum eine Handvoll musikologischer Publikationen läßt sich auffinden, die das Problem im Titel führte¹ – im Unterschied zu zahlreichen Studien der Politik- und der Kulturwissenschaften². Und auch die Musiklexika verhalten sich bei der Vergabe einschlägiger Stichwörter abstinenter, was allzu sehr freilich nicht verwundert. Soziologische Zentralkategorien, wie die Begriffe „Kult“, „Ritus“, „Zeremoniell“, sind in den Fachencyklopädien der Regel nach abwesend oder zwischen die Zeilen gesetzt, integriert in andere Darstellungszusammenhänge³. Ihr Eigentliches sieht Musikwissenschaft, nach wie vor, nicht in Musik als einer Form sozialen Handelns⁴, sondern in den (Kunst-)Werken.

Vielleicht sollte ich sogar gestehen, dass selbst die Formulierung des obigen Titels Ergebnis eines gelenkten Zufalls war. Das Wiener Konzerthaus hatte bei mir angerufen und einen Vortrag bestellt, der auf einen Abend einstimmen, wenn auch nicht ihn einleiten sollte. Auf dem Programm des Konzerts stand, neben anderem, Strawinskys *Sacre du Printemps*. Und man

¹ Vgl. Imre ORMAY, *Skandal in der Oper*, Leipzig 1964 [eine anekdotische Darstellung]. – Jürgen BOEBERS-SÜSSMANN / Ulli ENGELBRECHT, *Skandal im Sperrbezirk: Rockmusik und Lebensgefühl in den 80er Jahren*, Essen 1999. – Maßstabsetzend Martin EYBL (Hg.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte von 1907 und 1908. Eine Dokumentation* [mit einem umfangreichen Essay des Herausgebers], Wien 2004.

² Vgl. Andrei S. MARKOVITS / Mark SILVERSTEIN (Eds.), *The Politics of Scandal: Power and Process in Liberal Democracies*, New York 1988. – Rolf EBBIGHAUSEN / Sighard NECKEL (Hg.), *Anatomie des politischen Skandals*, Frankfurt/M. 1989. – Christine RESCH, *Kunst als Skandal: Der steirische Herbst und die öffentliche Erregung*, Wien 1994 (Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik 4). – James LULL / Stephen HINERMAN (Eds.), *Media Scandals: Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace*, Cambridge–New York 1997. – Heinz Peter SCHWERFEL, *Kunstskandale*, Köln 2000.

³ Den Nachweis liefert, in beliebigen Ausgaben, das BROCKHAUS RIEMANN *Musiklexikon*, hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1979ff., auch die Neuedition von MGG, hg. von Ludwig Finscher, besonders im Sachteil, Kassel 1994ff.

⁴ Kurt BLAUOKOPF, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, München 1982, S. 18.

wünschte sich einige grundlegende Reflexionen über das Phänomen des Skandals in der Musik.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 584.

Schlagartig entstand die Gedankenfügung: Der „Sacre“, als er 1913 in Paris das Licht der Bühnenwelt erblickte, hatte eine der musikhistorisch signifikantesten Randalaktionen nach sich gezogen. Meine Idee: Dies war passiert, weil das Ballett ein archaisches Opfer-Zeremoniell vorführte. An seinem Ende ja steht der Todes-Tanz eines jungen Mädchens, von seinem Stamm auserwählt und hingegeben, damit der Frühling blühe. Überhaupt wachsen vor den Augen des Betrachters, wie der Untertitel des Stücks meldet, Bilder auf „aus dem heidnischen Rußland“⁵, dem Alten, Wilden Rußland. Die Vermutung lag nahe, just solch ungefilterte Ritualität, eine Ritualität des Menschenopfers, habe die sonst durchaus an Exotismen gewöhnten Pariser in den Schock getrieben. *Der Skandal – Folge eines Rituals?*

2. Mein Vortrag wurde im Sommer 2002 am bezeichneten Ort gehalten. Nicht befremden mag es daher, wenn ich die Druck-Fassung einem wiederum Wiener Ordinarius widme, einem Kollegen dazu, der viel für die Entwicklung musikalischer Hermeneutik getan hat und für ein Verständnis von Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft⁶, mit Texten befaßt ebenso wie mit gesellschaftlichen Kontexten. In diesem Sinn lohnt es sich, auf die Uraufführung des „Sacre“, von der wir ausgegangen waren, nochmals zurückzublenden. Sehr rasch nämlich wird evident, daß die abartigen Äußerungen jenes Publikums, welches am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées sich versammelt hatte, ihrerseits Züge einer zeremoniösen Veranstaltung an sich trugen. *Der Skandal entfaltete sich: gleich einem Ritual*. Nach Romola Nijinskys Zeugnis⁷ war man bereits mit einer a priori skeptischen Attitüde zusammengekommen und ließ die, uns legendären, Klänge von Strawinskys Introduction zum ersten Teil, der „Adoration de la terre“, höchst widerwillig über sich ergehen. Schon dann brach der Sturm los – ohne daß Künftiges abgewartet worden wäre. Man begann zu pfeifen, zu lachen, Tierstimmen nachzuahmen. Brüllend wurden Vorschläge unterbreitet, wie es auf der Bühne weitergehen solle⁸. Die Musik, für die Tänzer wie für die Zuhörer,

⁵ In der englischen Edition von Boosey&Hawkes, London 1967: „Pictures from Pagan Russia in two Parts“.

⁶ Gernot GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985. – DERS., *Mozart verstehen: ein Versuch*, Salzburg 1990. – DERS. / Siegfried MAUSER (Hg.), *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen*, Laaber 1994. – DERS. (Hg.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Wien 2003.

⁷ Romola NIJINSKY, *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*, Frankfurt/M. 1974, S. 191ff.

⁸ Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, S. 192.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 585.

war bestenfalls nebelhaft wahrzunehmen. Lediglich der Umstand, daß Vaslav Nijinsky, der Choreograph, hinter den Kulissen lauthals „eins, zwei, drei“ kommandierte, auf Russisch: „ras, twa, tri“⁹, erlaubte es, die tänzerische Darbietung überhaupt fortzusetzen. Aber auch im Publikum legte man Hand an: gegeneinander. „Eine schön gekleidete Dame in einer Orchesterloge“ – nochmals zitiere ich Nijinskys Frau – „erhob sich und ohrfeigte einen jungen Mann, der in einer Nachbarloge zischte. Ihr Begleiter stand auf, und Karten wurden ausgetauscht. Ein Duell folgte am nächsten Tag. Eine andere Dame der Gesellschaft spie einem Demonstranten ins Gesicht“¹⁰. Die „alte Comtesse de Pourtalès“, wie Jean Cocteau sich erinnert, „mit schiefgerutschtem Diadem in ihrer Loge stehend, [...] schwang [...] ihren Fächer und schrie mit hochrotem Gesicht: ‚Zum ersten Mal seit sechzig Jahren wagt man es, sich über mich lustig zu machen.‘“¹¹ Auch Faustschläge wurden ausgeteilt unter den Kunst-Kämpen. Doch dann das Erstaunliche: Bei der abschließenden „Danse sacrale“, dem Todestanz, war das Publikum hingerissen – und beendete seinen Fight¹². Es schwieg stille. Ein Jahr später, anlässlich einer Pariser Reprise, gestaltete sich der „Sacre“ zum Triumph. Das setzt sich fort bis heute.

3. Was war bei der Affaire „Sacre“ zum Stein des Anstoßes geworden? Nijinsky hatte Kult-Tänze der Alten Russen auf die Bühne gebracht? Er hatte es eben nicht! So wenig wie Strawinskys Musik folkloristisch eingefärbt ist, im direkten Sinne, so wenig kann die Choreographie als „ethnologisch“ zufriedenstellend gelten. Sie ist nicht einmal ethnologisch intendiert. Es ging um Modernisierung des Tanzes, um radikale Modernisierung¹³ – aber, wie ein Team amerikanischer Tanzwissenschaftler klarstellte, in den Grenzen eines „Nineteenth-Century Ballet“,¹⁴ einer klassischen Grundhaltung. Ausführlich ist das hier nicht darzulegen. Verweisen will ich auf zwei Gesichtspunkte. Zum einen: Auffällig ist die totale Abhängigkeit der „Sacre“-Choreographie von rhythmischen bzw. metrischen Impulsen. In ihr wird gleichsam eine militärisch-zaristische Tradition

⁹ Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, S. 193.

¹⁰ Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, S. 192.

¹¹ Jean COCTEAU, *Hahn und Harlekin*, zit. nach Volker SCHERLISS, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 18.

¹² Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, S. 193.

¹³ Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, S. 193.

¹⁴ Joan ACOCCELLA / Lynn GARAFOLA / Jonnie GREENE, The „Rite of Spring“ Considered as a Nineteenth-Century Ballet, in: *Ballet Review* 20, Nr. 2 (1992), S. 68ff.

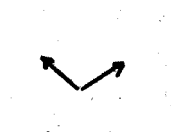
Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

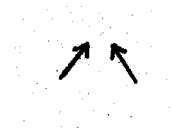
Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 586.

taktmäßiger Körperbeherrschung fortgesetzt und überboten: ohne daß die sonst, etwa bei Tschaikowski, üblichen Tröstungen durch „schöne Melodien“ hinzuträten. Zum anderen: Nijinsky mutete den Tänzern eine extremisierte Fuß- und Gelenkarbeit zu. Diese nimmt Positionen des klassischen Tanzes auf, um sie ins Gegenteil zu verkehren. In meiner sächsischen Heimat sagt man von einem, der die Füße nicht nach außen setzt, sondern nach innen, daß er „über den Onkel“ laufe. Bei der Uraufführung des „Sacre“, von der es Rekonstruktionen gibt¹⁵, wurde offenbar über den Onkel getanzt¹⁶. Aus der normierten Grundstellung der Füße



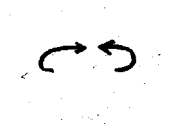
bildete Nijinsky die Inversion:



Und auch die sonst eher extrovertierten Armgesten



lenkte er um zum Introvertierten:



Das Fazit: *Klassische choreographische Erwartungsmuster, die das Pariser Publikum verinnerlicht hatte, wurden nicht etwa aufgebrochen, durch folkloristisch Sehenswertes, sondern skandalträchtig befestigt, ex negativo.* Und die Lust am Fremdkulturellen wurde, durch dessen Ausbleibung, zielstrebig umgeleitet: in den Frust. Das erhofft Exotische enthüllte sich als erwartungswidrig – und das Erwartungs-

¹⁵ Zur Problematik Richard TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton 1997, S. 380; dort auch, in Anm. 59, weiterführende Literatur.

¹⁶ Vgl. Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, S. 194.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 587.

widrige, in der Stellungschoreographie, als unter dem Strich handelsüblich. Solches Überkreuz der Motivlagen, solches Überkreuz in den unbefriedigenden Befriedigungen *mußte* Verunsicherung, Irritation, mußte ein Verschwimmen, Verflimmern und Verflattern der Wertmaßstäbe stiften. Und die Verunsicherung konnte, zunächst, seitens der Zuschauer, der Zuhörer nur abreagiert, nur aus-agiert werden.

4. Das Ritual, in seiner Defektivität auf der Bühne, also wurde zum Skandal. Und der Skandal selbst äußerte sich als Ritual-Geschehen: als Aus-Leben einer entropischen Situation bis zu deren Auf-Lösung. Unvermeidlich daher die Eskalation, und das eskalierende Gegeneinander negativer Kräfte. Namentlich zwischen Publikum und Bühne etabliert sich ein Dialog der Verfeindungen. Von unten her röhrt man, lacht man. Von oben gibt man um kein Jota nach. Die negativen Impulse prasseln aufeinander in einer Minus-Minus-Kaskade, unversöhnlich. Aber auch zwischen den Zuschauern (wir erinnern uns der Ohrfeigen, Beschimpfungen, Nackenschläge) tobt der Krieg. Der Teufel ist los auf allen verfügbaren Sozialisierungsebenen. Namentlich diese Zweidimensionalität negativer Aufladung macht es, daß der Skandal relativ rasch zur Krise kommt. Das Pulver wird nach sämtlichen Seiten verschossen; der Blutdruck wird, in einer Art sozialer Vollstrukturierung, von jeder-mann zu jeder-mann und jeder-frau erhöht. Systemtheoretisch resultiert daraus, wie bei einer Luftschaukel, Überschwingverhalten¹⁷. Von einem Moment zum anderen denn auch kommt die Dynamik zu ihrem Umschlagpunkt. Plötzlich ist das Spektakel nicht nur zu tolerieren und zu hinzunehmen. Plötzlich kann man mithören, mitleiden: wenn die „élue“ sich aus dem Leben tanzt. Die skandalöse Rezeption des „Sacre“, so meine These, wurde dem Werk gerecht. Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum erreichte einen Nullpunkt, an dem nichts mehr gehen wollte. Aber sie öffnete sich auch für Neues, Anderes, sei es ein neues Chaos, sei es eine neue Werteordnung. Von der Normalität großer Kunstskandale hat der Kulturhistoriker Heinz Steinert gesprochen, sie beschrieben als Symptom produktiver Übergangskrisen¹⁸. Ich will ihn beim Wort nehmen – und behaupten: daß Skandale wesent-

¹⁷ Vgl. Paul WATZLAWICK / Janet H. BEAVIN / Don D. JACKSON, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern-Stuttgart-Wien, 1971.

¹⁸ Heinz STEINERT, Am unerfreulichsten ist der Kunstskandal, der ausbleibt. Anmerkungen zu „Arbeitsbündnissen“ in der Kunst, besonders des 20. Jahrhunderts, in: RESCH, *Kunst als Skandal*, S. 11.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 588.

lich (nicht immer) sich als „Rites de passage“¹⁹ artikulieren, als passagere Handlungsmuster. Dabei ist das Verhaltensrepertoire, das sich Geltung gewinnt, nicht eben regressiv, jedoch für „zivilisierte“ Verhältnisse archaisch-ungehobelt. An erster Stelle nenne ich das körperliche, vegetative Betroffensein der Beteiligten. Spaß an der Zerstörung vermengt sich mit Notwehr-Impulsen. Durch Pfeifen, Grölen, Tierstimmen-Zitation begibt man sich auf vorsprachliches Niveau. Handgreiflichkeiten sind keine Entgleisungen, gehören vielmehr zur Sache selber. Sollte bis dato jemand unbehelligt geblieben sein, wird er vom Strudel der Tätlichkeiten fortgerissen. Wie bei den Initiationsritualen junger Indianer scheint es sich zu verhalten: Verwilderung kehrt ein – auf daß hinterher alles kaputt sei oder anders werde. Hans Peter Duerr hat den Sinn solchen Wild-Werdens versucht zu deuten. „Um [...] innerhalb [einer] Ordnung leben zu können,“ dies die Devise, müsse „man in der Wildnis verweilt haben.“²⁰ Und: Um zu seinem inneren Grund zu gelangen, müsse man zuweilen „zu(m) Grunde gehen.“²¹ Die Bestimmung von Ritualen ist dies allemal; für sie ist es zwingend. Als Möglichkeit immerhin steckt gleiches im Skandal. Wirkliche Ekstasen geben ihnen die Energie, existentielle Empörungen, auch existentielle Euphorien. Gegebenenfalls paaren sie sich mit alterierten Körper- und Bewußtseinsverfassungen²². *Im DA-SEIN realisieren sie ein ANDERES SEIN.*

5. Das klingt leicht geschwollen und ein wenig hochtrabend. Blickt man jedoch in die Runde skandalöser Musikaufführungen, der letzten zwei, drei Jahrhunderte, erweist sich das Gesagte als typisierungskräftig. Schönbergs Wiener Skandalkonzerte beispielsweise, zwischen dem Januar 1907 und dem Februar 1909, mit dem Ersten und Zweiten Streichquartett sowie der Kammersinfonie op. 9, belegen unsere Beobachtungen geradezu in einer Ereignis-Serie.²³ Erneut haben wir es nicht mit dem bloßen Bruch von Normen zu tun, der Protest

¹⁹ Vgl. Arnold van GENNEP, *Les rites de passage*, Paris 1909 (dt. *Übergangsriten*, Frankfurt/M. 1986). – Zur passageren Funktion der Musik auch Wolfgang LIPP, *Gesellschaft und Musik. Zur Einführung*, in: DERS. (Hg.), *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, Berlin 1992 (Sociologia internationalis, Beiheft 1), S. 14ff.

²⁰ Hans Peter DUERR, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt/M. 1985, S. 76.

²¹ DUERR, *Traumzeit*, S. 74.

²² Rudolf M. BRANDL, *Musik und veränderte Bewußtseinszustände*, in: Herbert BRUHN / Rolf OERTER / Helmut RÖSING (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek 1993, S. 599.

²³ Vgl. den einleitenden Essay des Herausgebers, in: EYBL (Hg.), *Befreiung des Augenblicks*.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 589.

erregte, sondern mit einer skandalösen Über-Erfüllung von Erwartungen, die zugleich Befürchtungen waren. Schönberg selbst hatte sich als Vollstrecker einer Tradition, herkommend von Wagner, Brahms und Mahler, porträtiert, in der das stete Weiterschreiten materialer Entwicklung, kompositorischer Fortschritt *als* Fortschritt thematisiert wurde. Dem seinen Neuerungen ablehnend gegenüberstehenden Publikum konnte er daher, in einem Interview vom Januar 1909, rechtens vorwerfen: es erkenne nicht einmal seinen, des Publikums, eigenen Geschmack wieder, der durch und durch gezeugt sei aus dem Fortschrittswillen²⁴.

Freilich gibt es Hinweise darauf, daß die rebellierenden Zuhörer durchaus „wußten“, was sie taten. So findet sich in der Allgemeinen Musik-Zeitung vom 22. März 1907 die Feststellung, ein Fortschritt, der „kein ‚halt!‘“ hören wolle, müsse „in seiner blinden Konsequenz [...] über die erzielten Konturen der Reife hinausstreiten [...], um [...] zur ‚Auflösung‘ und ‚Verwesung‘ zu führen“²⁵. Das ist tendenziös formuliert, mit Hilfe eines Vokabulars zudem, dessen bereits Richard Wagners Hetzschrift über „Das Judentum in der Musik“ sich bedient hatte²⁶, für den Kenner füglich mit antisemitischer Konnotation behaftet²⁷. Auch braucht man einer Ästhetik klassizistischer Balancierungen, die im Wien des Fin de Siècle nahe bei nationalistischen Strömungen siedelte, keinen Applaus zu zollen. Einer Logik jedoch, wie fatal immer, entbehrt die zitierte Diagnose nicht. Pointiert gesagt: Zu kurz gegriffen wäre es, Schönbergs Gegner als blanke Kunst-Banausen und seine Fürsprecher als Propheten des musikalischen Heils auszuzeichnen. Beide Parteiungen, wenn nicht alles täuscht, verstanden Wesentliches von den kompositionsgeschichtlichen Sachverhalten. Nur: daß sie diese in kompromißloser Entzweiung beurteilten. Pro Schönberg votierte die sogenannte „Mahler-Clique“,²⁸ mit dem Hofoperndirektor an der Spitze, neben ihm Arthur Schnitzler, Richard Specht, Paul Stefan – und natürlich Schönberg

²⁴ Arnold SCHÖNBERG, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan VOJTĚCH, Frankfurt/M. 1976, S. 159.

²⁵ August PÜRINGER, [Rezension des Ersten Streichquartetts], *Allgemeine Musik-Zeitung*, 22. 3. 1907, zit. nach EYBL, *Befreiung*, S. 14.

²⁶ Richard WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig 1911, insbes. S. 84.

²⁷ Im Falle August Püringers (ca. 1870–1925) ist diese Interpretation umso wahrscheinlicher, als er zum Chefredakteur der von Heinrich Claß herausgegebenen „Deutschen Zeitung“, dem Organ des Alldeutschen Verbands, avancierte – und 1924, anlässlich der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele, derart judenfeindliche Gesinnungen im offiziellen Festspielführer publizierte, dass selbst Siegfried Wagner sich von ihm distanzieren musste (Brigitte HAMANN, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2002, S. 68, 125, 132).

²⁸ EYBL, *Befreiung*, S. 27ff.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 590.

selbst, einschließlich seines Schülerzirkels. Die Kontrahenten versammelten sich um die Kritiker Ludwig Karpath und Max Kalbeck, ästhetische Konservatisten, national eingefärbt in der Wolle – aber längst nicht musikalisch impotent oder inkompetent²⁹. Und natürlich ging man in den Konzerten wiederum zweidimensional, gegen die Künstler ebenso wie im Saal gegeneinander, los: mit Methoden, die minder ernsthaft anmuten, als sie gemeint waren. Am 21. Dezember 1908 etwa, bei der Aufführung des Zweiten Quartetts, stritt die eine Publikums-mannschaft für die vorzeitige Beendigung, die andere für die Fortsetzung der Darbietung, mit Zurufen, die vom Exerzierplatz hätten stammen können: „Aufhören!“, „Schluß!“, „Ruhe!“, „Weiterspielen!“³⁰. Schon im Winter 1907 war es zu markanten Ausschreitungen gekommen. Gustav Mahler persönlich hatte sich dabei engagiert. Anlässlich der von Störungen heimge-suchten Uraufführung des Ersten Streichquartetts erregte er Aufsehen dadurch, daß „er einen lautstarken Vertreter der gegnerischen Partei [...] verbal attackierte [...]: ‚Wenn Sie neben mir stehen, haben Sie nicht zu zischen.‘“ Die Erwiderung des Gescholtenen: „Ich zische auch bei Ihren Sinfonien.“ Darauf Mahler: „So sehen Sie auch aus!“³¹. Drei Tage später, bei Urauffüh-rung der Kammersinfonie, wurde „gesprochen, gelacht, gezischt und gestampft, ein Teil des Publikums verließ den Saal, ein Scherzbold sogar durch den Notausgang.“³² Mahler, nach Al-mas Zeugnis, „stand ... so lang vorne an der Logenbrüstung und applaudierte, bis die letzten Scharfmacher aus dem Saal waren.“³³ Durch Präsenz behauptete er das Revier, einem Auer-hahn vergleichbar. Guido Adler war zutiefst besorgt um des Hofoperndirektors weitere Kar-riere: Er habe sich „furchtbar exponiert“, es könne ihn „seine Stellung kosten“³⁴. Indes: Hatten wir das nicht bereits als Charakterzug des Skandals erkannt, daß er aufs Ganze gehe, im Exi-stenziellen, Essentiellen?

Aber auch das bezeugte sich in Schönbergs Skandalkonzerten: *Momentweise kam es zu Durchbrüchen der Akzeptanz, des Hin-Hörens, der Zuwendung*. In jener Aufführung des Zweiten Quartetts, bei der man bereits mittendrin den Abbruch gefordert hatte, vermochte die Coda des Schlußsatzes dann doch Aufmerksamkeit zu binden. Es muß nicht sein, dass eben hier und ausschließlich hier –

²⁹ EYBL, *Befreiung*, S. 25ff.

³⁰ Zit. nach EYBL, *Befreiung*, S. 19.

³¹ Zit. nach Eybl, *Befreiung*, S. 18.

³² EYBL, *Befreiung*, S. 18.

³³ EYBL, *Befreiung*, S. 18.

³⁴ EYBL, *Befreiung*, S. 19.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 591.

wie Schönberg mutmaßte³⁵ – das zickige Auditorium einmal etwas gefühlt hätte. Wahrscheinlicher ist, daß die Krisensituation selbst, das Herunterfahren auf Null, die Chance zu Lösung und Erlösung in Szene setzte.

6. Ein Doppeltes läßt sich am Beispiel Schönberg lernen. Skandale sind nicht durchweg zum Bösen, sondern zeitweilig zum Guten. Aber ihre Kippdynamik bleibt unzuverlässig, instabil: Ob es positiv oder negativ ausgehe, steht von vornherein, und selbst mittendrin, nicht fest. Hier liegt ein Unterschied zu „echten“ rituellen Transformationen. Diese haben ein Ziel, sind zielstrebig. Und sie sind eingebunden in ein ganzes Gewebe sozialer Sinnstiftungen. Wenn der Kaluli-Papua, im Regenwald von Neuguinea, sich im Zeremoniell seinen Ahnen nähert, wird er wie ein Vogel, ein Vogel-Vorfahr, ohne dass er die Wahl hätte.³⁶ Candomblé-Frauen aus dem brasilianischen Bahia empfangen, sobald die alten Yoruba-Götter possedierend sie heimsuchen, ungeahnte Kräfte.³⁷ Und sie geben diese weiter an Mitmenschen: Das trägt sich so zu, und nicht anders. Selbst das Wild-Werden jugendlicher Initianden, von dem gehandelt wurde, hat Zweckbestimmungen. Es ist Vermittlungsstadium, prägendes Between, das zur Zivilisation hinleitet. Nach welcher Seite das Pendel des Skandals ausschlägt hingegen, ob es aufbaut oder verwüstet, die ihm Anheimgegebenen stärkt oder entkräftet, ist nicht ausgemacht. *Der Skandal ist ein sozial losgelassenes Ritual; dies macht ihn ambivalent, zutiefst zweideutig.*

7. Eines der schockierendsten Evènements der Musikgeschichte, mit scheinbarem Happy End, kann es veranschaulichen. Ich spreche von der Uraufführung des „Barbier von Sevilla“ aus Rossinis Feder³⁸. Als sie am 20. Februar 1816 im Teatro di Torre Argentina zu Rom ihren Lauf nahm, war der Komponist ein 24-jähriger Newcomer, ein Geck dazu, über dessen haselnußbraunen Frack sich alle Welt mokierte. Außerdem gab es bereits höchst gelungene Vertonungen des Figaro-Almaviva-Stiffes: Mozarts „Nozze“ allem voran, aber auch Paisiellos Oper, mit der Rossi-

³⁵ Arnold SCHÖNBERG, Four Prefaces to the Records of the four String Quartets (1936/37), in: EYBL, *Befreiung*, Text 4.29.0.

³⁶ Vgl. Steven FELD, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia 1982.

³⁷ Tiago de Oliveira PINTO, *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*, Berlin 1991, S. 172ff.

³⁸ Vgl. ORMAY, *Skandal*, S. 61ff. – A. KENDALL, *Gioacchino Rossini. The Reluctant Hero*, London 1992, S. 68ff.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 592.

nis Werk ganz unmittelbar in Konkurrenz zu treten hatte. Das römische Publikum schien sich denn auch entschlossen zu haben, den neu aufgelegten „Barbier“ gar nicht erst ernst zu nehmen. Man gewärtigte eine Posse – und diese bahnte in der Tat sich ihren Weg, wieder einmal das Soll der Erwartungen übererfüllend. Natürlich wurde der kesse Frackträger Rossini, der sich zu dirigieren anschickte, bei seinem Erscheinen ausgelacht und ausgepiffen. Und man lärmte bereits die Ouvertüre hindurch, wie später beim „Frühlingsopfer“. Aber dann bot die Bühne ihrerseits skandalöse Steigerungen des vermeintlich Komischen. Bei Almavivas Ständchen riß auf des Sängers Gitarre die E-Saite; um ein Haar hätte sie dem liebestollen Grafen ein Auge ausgeschlagen. Basilio trat auf – und verfügte sich sofort in Horizontallage. Seine Kutte war an der Tür hängen geblieben. Blut floß in Strömen. Die Zuschauer johlten, denn sie hielten es für künstlich, abgezapft aus Schweinsblasen. Ungerufen erschien ein Kater auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Und offenbar wollte er sich dort einrichten. Als man ihn, mühsam genug, vertrieben hatte, forderte das Auditorium ein Da-capo. Und da dieses ausblieb, suchte man es, in totemistischer Manier, durch ein chorisches Miauen zu erzwingen. Das Stück war verloren. Am Ende konnte sich Rossini nur zu einem guten Braten – und in sein Bett retten.

Dort verblieb er am nächsten Tag: wohlüberlegte Prophylaxe. Denn der Skandal sollte in seine zweite Phase eintreten. Seltener wird dies erzählt – und zugleich uneinheitlicher³⁹. Hatte der erste Abend eine buchstäbliche Kettenreaktion negativer Feedbacks entfesselt, kam es am Tag danach zur schrankenlosen Ausuferung des Positiven. Auch dies, wie gesagt, ist zu berücksichtigen: daß der Skandal als Euphorie sich gibt. Jedenfalls wurde der zunächst ausgepiffene „Barbier“ von Stund an ein Publikumsrenner. Und just die, die ihn schon einmal verworfen hatten, zog es nun aus dem Theater auf die Straße: zur Wohnung des Maestro hin. Man wollte Rossini sehen, verlangte ihn auf Händen zu tragen. Doch der Meister soll, nach eigener Darstellung⁴⁰, mit einem zünftigen „Fuck you“ (natürlich auf Italienisch) sich geweigert haben, den Balkon zu erklimmen. Daraufhin warf die hochgemute Meute ihm bzw. dem Hausbesitzer die Fenster ein. Mehr sogar: Man drohte, das Gebäude anzuzünden. Vermutlich mußte sich Rossini dann doch feiern lassen. *Jubelparade und Pogrom, negative und*

³⁹ Vgl. die Varianten bei ORMAY, *Skandal*; Richard OSBORNE, *Rossini*, London 1986, S. 28ff.; Wilhelm KEITEL / Dominik NEUNER, *Gioachino Rossini*, München 1992, S. 72ff.; KENDALL, *Rossini*, S. 70f.

⁴⁰ Edmond MICHOTTE, *Souvenirs: Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour*, Paris 1858, zit. nach KEITEL / NEUNER, *Rossini*, S. 73 sowie KENDALL, *Rossini*, S. 71.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 593.

positive Eskalation: Sie wachsen hier in eines. Der Künstler, das Idol, das zuhächst erhoben wird, ist auch wert ausgelöscht, verbrannt zu werden.

8. *Kann es ein Zufall sein, daß dies an mythische Konstellationen, ja an Biblisches erinnert?* An das „Hosianna!“ und das „Kreuzige ihn!“ – und an das Eins-Sein von Opfer und Weltenrichter, das christliche Religiosität begründet?

Ich will die Frage hier, unbeantwortet, stehen lassen. Gedacht werden soll jedoch einer speziellen Christusgestalt, eines Christus aus dem Volke: der musikgeschichtlich solch intensiven Widerhall fand, daß kaum sich sagen läßt, ob er der Welt der Kunst oder der des „Wirklichen“ zugehöre. Masaniello war dieser Christus⁴¹. Und sein Amt: im Jahre 1647 einen Aufstand der Neapolitaner gegen die spanische Fremdherrschaft anzuführen. Schon 1547, einhundert Jahre früher, hatte ein Namensvetter, ein anderer Masaniello, als Aufrührer sich beweisen wollen. Der 1647er Typus, Fischer als Amalfi bzw. dem benachbarten Atrani, kam indes ungleich massiver zum Zuge als der legendäre Vorgänger. Anlässlich des am 7. Juli stattfindenden Festes der neapolitanischen Madonna von Karmel gelang es ihm, eine karnevaleske „Scherzschlacht“ – wie Peter Burke sie kennzeichnet⁴² – mit den Ingredienzen des Ernstes auszurüsten, mit einem auf offenem Markt stattfindenden Disput über lastende Steuern zu verbinden und in einen Angriff auf das spanische Steuerbüro umzumünzen. Dies, mitsamt seinen Büchern, wurde ein Raub der Flammen. Seltsame Akklamationen begleiteten das Ganze, wie „Lang lebe der König von Spanien“, „Tod der Mißregierung“, „Lang lebe die Madonna von Karmel“, „Lang lebe Gott“... Dennoch hielt sich die Aggression in zunächst rituellen Schranken, „die Gewalt [blieb] weitgehend symbolisch“. Der Vizekönig „floh, ohne Widerstand zu leisten, und überließ seinen Palast der Menge zur Plünderung“⁴³. Zur Katastrophe kam es erst, als das Revolutionsritual kumulative Selbstläufe entwickelte. Masaniello wurde vom Volk verehrt wie ein König – und fühlte sich selbst als solcher. Er saß „auf einer Art Thron“, ausgestattet mit szeptergleichen Zeremonialwaffen. Einige hatten „eine weiße Taube um sein Haupt kreisen sehen“⁴⁴. Der Vizekönig, zynischerweise, unterstützte die Überhitzung. Er spendete dem Masaniello ein Pferd, silberne Gewänder und nannte ihn

⁴¹ Peter BURKE, Die Madonna von Karmel und der Aufstand Masaniellos, in: DERS., *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*, Berlin 1986, S. 155ff.

⁴² BURKE, Madonna, S. 161.

⁴³ BURKE, Madonna, S. 162.

⁴⁴ BURKE, Madonna, S. 165.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 594.

„hijo mio“, das ist: MEIN SOHN⁴⁵. Die Quellen berichten, dies sei dem Masaniello zu Kopf gestiegen, „auf der Kanzel der Carmine habe er Unsinn und Ketzereien hervorgesprudelt und schließlich in der Öffentlichkeit seine Hosen heruntergelassen“. Auch soll er Kombattanten mit dem Schwert bedroht und sich einen eigenen Palast zu errichten geplant haben⁴⁶. Wie zuverlässig oder unzuverlässig diese Zeugnisse immer sein mögen: Als Masaniello in kürzester Frist Opfer eines Mordanschlags wurde, schwenkte das Volk um. „Tod dem Tyrannen Masaniello!“, hieß es; seinen Kopf spießte man auf eine Lanze, seinen Körper schleifte man durch Neapels Straßen⁴⁷.

Der Vizekönig konnte zurückkehren. Als dieser am nächsten Tag jedoch den Brotpreis erhöhte, erfolgte die nächste Schwenkung. „Viva Masaniello“ skandierten die Neapolitaner. 6000 Leute begleiteten, in einem Prunkbegräbnis, seine Bahre. Aus dem Fischer wurde ein Heiliger: „Sancte Masanelle, ora pro nobis“.⁴⁸ Dem Märtyrer-Toten, dem ermordeten König, dem geheiligten König konnten erst recht himmlische Service-Leistungen abverlangt werden.

9. Keine Frage: Mit dem historischen Masaniello und seiner Geschichte glaubt man, Story und Dramaturgie einer Oper vor sich zu haben. De facto auch wurde der Masaniello-Stoff mehrfach für das Musiktheater bearbeitet⁴⁹. Schon 1706 nahm sich der Hamburger Reinhard Keiser des Sujets an. Die größten Wirkungen erzielte Daniel François Esprit Auber, in der „Stummen von Portici“ (1828). Das letztgenannte Werk firmierte gleichsam als krönendes Realitäts-Finale des geschichtlichen Masaniello-Dramas. Was dort, rituell überformt, in der Wirklichkeit Neapels „gespielt“ hatte, kam nun, geglättet von Eugène Scribe, *aufs Bühnenpodest – und wieder von ihm herunter*. „La Muette de Portici“ wurde nicht nur zum Prototyp der Grand Opéra⁵⁰, sondern für alle Zeiten zur sozial effizientesten Skandal-Oper. Bereits die Uraufführung im Februar 1828 erregte

⁴⁵ BURKE, Madonna, S. 166.

⁴⁶ BURKE, Madonna, S. 166.

⁴⁷ BURKE, Madonna, S. 166.

⁴⁸ BURKE, Madonna, S. 166–167.

⁴⁹ Vgl. Jean MONGREDIEN, Variations sur un thème: Masaniello. Du héros de l’histoire à celui de ‚La Muette de Portici‘, in: *Jahrbuch für Opernforschung* 1 (1985), 90–121.

⁵⁰ Ludwig FINSCHER, Aubers „La Muette de Portici“ und die Anfänge der Grand-opéra, in: Jürgen SCHLÄDER / Reinhold QUANDT (Hg.), *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 87–105. – Herbert SCHNEIDER, Art. Auber, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 1 (21999), Sp. 1133.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügg. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 595.

die Gemüter: als künstlerische Antizipation Juli-Revolution von 1830, wie der späte Wagner sich entsinnen wollte.⁵¹ Vollends bei der Erstaufführung in Brüssel 1830 entzündete sich der Aktionsfunke. Das Publikum vollendete, was Masaniello einst nicht erreicht hatte, stürmte durch die Straßen, zerstörte mehrere Häuser, zuvörderst den Palast des holländischen Justizministers. Damit war der Stein gelegt für die erst heute gegenstandslos werdende politische Abspaltung Belgiens von den Niederlanden. Auch andernorts bezogen sich die Julirevolutionäre auf Auber: in Mailand, Warschau, ja selbst in Deutschland, „wo sich in verschiedenen Städten die Bürgergarde die Ouvertüre [der ‚Stummen‘] aufspielen ließ.“⁵² Keineswegs unbeeinflusst von solcher Sozial-Romantik blieb Richard Wagners Konzept der Weltrevolution: als einem Drama, in vorauseilender „Vergegenwärtigung“, in illusionsmächtigen Bühnen-„Handlungen“ und „Verwirklichungen“.⁵³

10. Hatten wir bei Betrachtung des „Sacre“ den Skandal auf einen Skandal-Abend eingegrenzt gefunden; war er sodann, bei Schönberg und Rossini, als Flechtwerk eskalierender Geschehnisse über den Tag hinaus erschienen, wächst er sich im Fall des Masaniello zu einem Phänomen des großen geschichtlichen Zuges aus. Man wird sehr wohl also zu fragen haben, wieweit solche „longue durée“ mit abendländischer Kultur per se, ihrer Selbstdefinition sich verquicke. Vielleicht ist ja der Skandal, wie hier analysiert, ein Erzeugnis westlicher Zivilisation in der Tat: ein Statt-Ritual, Ersatz-Ritual, dort Platz greifend, wo Kult und Ritus als solche bereits ins Abseits verbannt wurden. Überdies, neuerlich sei es hervorgehoben, sind seine, des Skandals Passagen „unberechenbar“, chaosstrebend. In einer Gesellschaft, wie der der europäischen Moderne, die sich als aufgeklärt und säkularisiert feiert, läßt er „wilde Verhältnisse“ auferstehen, mit notorischen Aggressionspotenzen. *Vor allem aber bringt er Welten durcheinander.* Genuine Riten, etwa unter den Naturvölkern sorgen dafür, daß „empirische“ und „spirituelle“ Wirklichkeit im Kult klar geschieden werden. Nur in der Differenz, und in der Gleichberechtigung, kann EINES auf das ANDERE und Anderes auf das Eine wirken, ergänzend, korrigierend, kompensierend. Auch die Weltbilder der Antike und des Mittelalters heben das, was wir „Kunst“ nennen, ab von der „Realität“ des Alltäglichen. Und noch Philosophen des 19. Jahrhun-

⁵¹ Richard WAGNER, Erinnerungen an Auber (1871), in: DERS., *Sämtliche Schriften* 9, S. 42ff.

⁵² Ernst KRAUSE, *Oper von A–Z*, Leipzig 1964, S. 25.

⁵³ Richard WAGNER, *Oper und Drama*, hg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, Teil 3, V. S. 341.

Erstveröffentlicht in:

Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Joachim Brügge. Tutzing: Schneider, 2004, ISBN: 3-7952-1173-5, S. 583–596.

Hier beginnt S. 596.

derts, sonderlich Hegel mit seiner Lehre vom schönen Schein und dem in ihm geistig Durchscheinenden, halten, letztlich, an der Zweiheit von „Kunst“ und „Leben“ fest: in der Tradition einer Kosmologie, die Welten, als Plural kennt – und alles anderer tut, als diese zum alternativlosen Hier und Heute umzudichten. Auch Skandale operieren mit Alterität und einschneidenden Verwandlungen. Aber sie vermischen die ontologischen Ebenen, vermengen „Kunst“ und „Leben“. Was spielerisch, unernst sein könnte (und vielleicht sogar sein sollte), schlägt in ihnen zu brutaler Empirie um, ohne zugleich unangefochtener Ernst zu werden. Aus der Oper wächst halbherzige Revolution. Aber umgekehrt kann auch Revolution verkommen zum Opernhaften. Der existenzielle Gegen-Satz von (mindestens) zwei Welten – Alpha und Omega ritueller Ordnungen – verflüchtigt sich in der Mixtur, hebt sich auf in einem Welt-Monismus. Skandale stoßen zum ANDEREN durch. Aber sie kolonisieren es gewissenmaßen, verbleiben es ein dem Hier-und-Heutigen. Übergänge finden statt, ohne Hin und Zurück jedoch, welches im Ritus Balancen stiftet. Passagen mutieren zu Einweg-Transformationen, irreversiblen Veränderungen, *Fort-Schritten*. Die Struktur des Skandals korrespondiert also, penetrant durchaus, mit modernen, modernisierten Entwicklungslogiken. Und nur vermöge ihrer Chaotik, ihrer Exzentrik mag sie dann doch ungeschmälerte Alterität hin und wieder aufdämmern lassen: das, was sich nicht integrieren läßt, nicht erobern, keiner monistischen Weltherrschaft unterwerfen. Jedenfalls sind Skandale längst nicht gesellschaftliche Randphänomene und kulturelle Unfälle, vielmehr: Schlüsselereignisse, Schlüsselerlebnisse. In ihnen öffnet Geschichte, auch Musikgeschichte, einen Spalt breit die Tür: zum Verstehen und zum Verstandenwerden.